

Klaus Meyer-Minnemann / Sergio Vergara Alarcón

LA REVISTA *MANDRÁGORA*:
VANGUARDISMO Y CONTEXTO CHILENO EN 1938

En lo siguiente nos proponemos analizar la revista *Mandrágora* y el proyecto literario y vital relacionado a ella, con respecto al contexto nacional chileno a finales de la década de los treinta. Presentaremos primero el contenido de la revista y las aspiraciones que subyacen a sus proclamas y realizaciones, estableciendo los vínculos con el vanguardismo literario y artístico internacional de la época que *Mandrágora* evidencia y hasta reivindica. Luego trataremos de ubicarla en el contexto nacional para determinar su lugar literario, político y social en el entorno específico de entonces. Cabe señalar, sin embargo, que nuestro intento no pretende ser exhaustivo ya que por razones de espacio y de documentación tiene que prescindir de un estudio pormenorizado de la totalidad de los textos que se escribieron en y alrededor de la revista.

Mandrágora aparece en siete números entre 1938 y 1943 en Santiago de Chile¹. El primer número se publica en diciembre de 1938 con el subtítulo de "Poesía Filosofía Pintura Ciencia Documentos". Como comité directivo firman Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa. Los números siguientes aparecen sin subtítulo ni mención de comité directivo. El segundo número que pasa del tamaño carta del primero a un formato tabloide, sale a luz en diciembre de 1939. El tercero, de junio de 1940, vuelve al formato anterior, el cual se mantiene para el cuarto número de julio de 1940, el quinto, de junio de 1941 y el sexto, de septiembre de 1941. El último número, sin fecha, pero del 20 de octubre de 1943 como *terminus a quo* de su confección,

1 Nos apoyamos en una fotocopia de la revista, hoy de difícilísimo alcance, que custodia la biblioteca del Ibero-Amerikanisches Forschungsinstitut de la Universidad de Hamburgo bajo la signatura Zs. 719. Acerca del nombre de la revista véase Klaus Müller-Bergh, "De Agú y anarquía a la Mandrágora: Notas para la génesis, la evolución y el apogeo de la vanguardia en Chile", en *Revista chilena de literatura*, 31 (1988): 31-61, p. 54s.

mencionado en el contenido, es un cuaderno en octavo. Muestra claras características de un número apócrifo.

Su único autor, Enrique Gómez-Correa, obviamente se sirve del nombre de la revista para manifestar sus posiciones personales con respecto al proyecto de *Mandrágora*, posiciones que se presentan bajo la forma de "Testimonios de un poeta negro". Estos testimonios, rematados curiosamente por las señas postales de Gómez-Correa con el fin de invitar a la correspondencia con el autor, abarcan la totalidad del fascículo. Parece que con el número 6 ya había llegado a su término la revista como empresa de grupo. En la primera página de aquel número se insertó un anuncio, en el cual se advierte la próxima publicación de la revista "Leit Motiv. Poesía, bibliografía, ciencias y documentos". Como director figura Braulio Arenas. Este plan de una nueva revista, que, sin embargo, sólo alcanzó a concretarse en dos números², era un claro indicio de que el principal promotor de *Mandrágora*, a esas alturas, ya había cesado de tener interés en el proyecto.

El primer número de *Mandrágora* se abre con una declaración de principios de Braulio Arenas, titulada "Mandrágora, poesía negra". Le siguen poemas de Vicente Huidobro³, Teófilo Cid, Jorge Cáceres, Enrique Gómez-Correa y Braulio Arenas; textos en prosa de Alfred Jarry⁴, Jerónimo Cardan (i.e. Geronimo Cardano, 1501-1576), Enrique Gómez-Correa y "Conde de Permission", el cual, a todas luces, es un seudónimo con una posible alusión a Isidore Ducasse, "Comte de Lautréamont". El contenido del número consta además de cuatro reseñas de Braulio Arenas y Teófilo Cid de 1º *Sátiro o el poder de las palabras*, novela de Vicente Huidobro, 2º *Cours naturel* de Paul Eluard, 3º *L'amour fou* de André Breton y 4º la *Antología del verdadero cuento en Chile* de Miguel Serrano. Termina con un "Retrato"

2 Véase *sub voce* "Chili" el *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris 1982: PUF.

3 Se trata del poema "De cuando en cuando", recogido en V.H., *Ultimos poemas*, Santiago 1948: Talleres Gráficos Ahués Hnos.

4 "La Queja de la Mandrágora" de Jarry procede de la obra *Les minutes de sable mémorial*, publicada por primera vez en 1894, véase Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. 1. Textes établis, présentés et annotés par Michel Arrivé, Paris 1972: Gallimard, p. 175s. y notas.

que ataca violentamente a Pablo Neruda⁵, así como con la traducción de un fragmento de "Délires, II: Alchimie du Verbe" de *Une saison en enfer*, en el cual Rimbaud volvió a la experiencia del célebre soneto "Voyelles". Bajo forma de "documento" se confronta esta experiencia de Rimbaud con un texto de Calderón que ya expresa la idea de la coloración de las letras⁶. Llama la atención además la inserción en el primer número de *Mandrágora* de un himno inconcluso de Hölderlin, cuyo primer verso reza: "Wie Vögel langsam ziehn —", traducido al castellano sin mención de traductor⁷.

Con la declaración de principios que titula "Mandrágora, poesía negra", Braulio Arenas se propone señalar la orientación de la nueva revista.

La "poesía negra", según él, es una poesía:

-
- 5 En este "Retrato" se le alude a Neruda como "cierto pez opaco que vive sembrando el odio y la calumnia". Más adelante se le atribuye "alma y cuerpo de bacalao". Sabemos que en la polémica que por esas fechas se había desencadenado entre Neruda y Huidobro, este último llamaba a su adversario "Bacalao", véase René de Costa, *Vicente Huidobro. The Careers of a Poet*, Oxford 1984: Clarendon Press, p. 81 y nota 13.
 - 6 El texto, en el cual se asocian catorce colores a las catorce letras de un acróstico que forma el nombre de "María Sin Pecado", procede de la loa para el auto sacramental *A María el Corazón*; véase la edición *Autos sacramentales, alegóricos e historiales del insigne poeta español Don Pedro Calderon de la Barca. Obras posthumas, que del Archivo de la Villa de Madrid saca originales a luz Don Pedro Pando y Mier*, 6 vols., Madrid 1717, vol. I, pp. 65-70, p. 68. Debemos esta información al eminente calderonista Hans Flasche que muy amablemente nos vino en apoyo después del fracaso de nuestros intentos de localización.
 - 7 Para el fragmento en su versión original véase Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke* (ed. Hellingrath), Berlin ²1923: Propyläen-Verlag, p. 255. Fue precisamente Hellingrath que lo publicó por primera vez en su edición innovadora de las obras de Hölderlin. No parece estar claro a quien se debe la traducción al castellano del fragmento. No consta entre los poemas traducidos por Luis Cernuda y Hans Gebser, publicados en 1935 en *Cruz y Raya* (véase la edición Hölderlin, *Poemas*, Madrid 1974: Visor,). La versión que da José Vicente Álvarez (Hölderlin, *Poemas*. Córdoba 1955: Ediciones Assandri, p. 171) es distinta y bien posterior. Llama la atención el hecho de que en *Sátiro o el poder de la palabra* Bernardo Saguen traduzca dos poemas de Hölderlin (véase Vicente Huidobro, *Obras completas*; edición preparada y revisada por Hugo Montes, Santiago 1976: Editorial Andrés Bello, t. II, p. 567 s.). Son poemas "del período de la locura o la llamada locura del poeta" que más le interesa al protagonista. El fragmento "Wie Vögel langsam ziehn", aunque de fecha incierta, podía asociarse a los poemas tardíos de Hölderlin por su áspera hechura. Además era fácil leer en él una alusión a la relación entre Huidobro ("El Príncipe") y los mandragoristas ("Los Jóvenes").

[...] NEGRA como la noche, como la memoria, como el placer, como el terror, como la libertad, como la imaginación, como el instinto, como la belleza, como el conocimiento, como el automatismo, como la videncia, como la nostalgia, como la nieve, como la capital, como la unidad, como el árbol, como la vida, como el relámpago (núm. 1, s.p.)⁸.

Es *la* poesía, una fuerza que se opone a lo que se entiende por "realidad", excediendo sus límites al sumergirse en las zonas "del hondo sueño". La poesía "es nictálope", es decir, "ve mejor de noche que de día"⁹. Su calidad de negra connota oscuridad y misterio. Su símbolo, proclamado por Arenas, es la mandrágora, aquella planta misteriosa que antiguamente se utilizaba en prácticas de magia.

Vinculados a la poesía están "la irrealidad, la magia, la pureza, el placer, [...] el terror, la libertad, la vida y la muerte" que "deben permanecer como enigmas constantes propuestos a los hombres". Del carácter enigmático de estas entidades se deriva una cierta manera de expresarse, bastante notable en el texto de Arenas, la cual busca igualar la expresión lingüística del contenido a su proclamada inasibilidad racional. Es así como la declaración de principios con que la nueva revista se abre, adquiere, gracias a su estilo, un aura de oscuridad y misterio que corresponde a las líneas directrices del contenido.

Llama la atención la insistencia con la cual Arenas habla "del terror" que entre los valores que asocia a la poesía negra resultaba ser, seguramente, el más controvertible. Del terror da la siguiente definición:

El terror es el sentimiento instintivo del hombre, que le empuja a buscar, alejándose de toda preocupación inmediata, la raíz genérica de su destino en las fuentes secretas del subconsciente, y encontrar ahí, valiéndose del hilo conductor de la poesía, la relación estrecha entre su vida y los fenómenos del sueño, de la videncia, de la locura, etc. que se escapan a un control diario, empleando para ello, y como soluciones POÉTICAS, todos los recursos que tenga a su alcance como ser el delirio, el automatismo, el amor, el azar, el crimen y, en general, todos los actos sancionados por la ley, por la medicina y por la religión.¹⁰

8 La declaración de Arenas consta de cuatro páginas sin numeración, de a dos columnas cada una. De aquí en adelante sólo señalamos con respecto a las citas de *Mandrágora* el número de la revista de la cual proceden.

9 Véase María Moliner, *Diccionario de uso del español*, 2 ts., Madrid 1977: Gredos, s.v. "nictálope".

10 La definición muestra características de una cita directa, cuya procedencia, sin embargo, no hemos podido determinar.

Esta definición, junto con los rasgos específicos de la "Poesía Negra" que en enumeraciones abiertamente contradictorias Arenas señala, muestra a las claras la proximidad de *Mandrágora* al Surrealismo. No es de extrañar, por lo tanto, que a éste, explícitamente, se le reclame como antecedente. Con todo, es el único antecedente que se menciona. Y no sale de este marco, puesto que la "Poesía Negra", conforme a la regla general que caracteriza los movimientos de vanguardia, se auto-ubica en el punto más extremo de la avanzada poético-literaria de la época, es decir, más allá del Surrealismo. En lo que sigue, se verá, sin embargo, en qué medida esta relación patente de *Mandrágora* con el Surrealismo está sometida a matices.

El lazo de *Mandrágora* con el Surrealismo se confirma indirectamente también por el subtítulo de la revista y la selección de los libros reseñados. Tres de los cuatro títulos, dos de Breton y uno de Eluard, son obras de los surrealistas de más pura cepa. El cuarto, significativamente, es de Vicente Huidobro, el cual, si bien nunca siguió las pautas del Surrealismo, resultó momentáneamente compatible con éste en la medida en que se oponía al frentepopularismo literario de aquel entonces, encabezado, en Chile, por Neruda. En el segundo y último número de la revista *Total*, de julio de 1938, una revista fundada por Huidobro, se habían incluido colaboraciones de Braulio Arenas y Enrique Gómez-Correa, de Hans Arp, Breton, Dalí, Eluard, Larrea y Picasso.¹¹

En cuanto a la insistencia con la cual Arenas habla del terror, parece que éste estuvo en el centro del pensamiento de los mandragoristas de la primera hora.

En el texto igualmente programático de Enrique Gómez-Correa "Intervención de la poesía" se lee:

La única posibilidad de librarse del instinto devorador es extralimitándolo. Es más simple cortar la mano del mendigo que cerrar un ojo.

El crimen precisamente termina donde empieza la poesía. Por eso, es explicable que a Lautréamont le pareciese que desmenuzaba el cerebro de un jaguar, cada vez que leía a Shakespeare. Los niños están más prontos que los jaguares.

11 Véase René de Costa, *Vicente Huidobro*, p. 17. Los surrealistas habían roto definitivamente con el Partido en 1935.

Un poema del mismo autor lleva el título significativo de "Los degolladores", y de Braulio Arenas se acoge un *collage* que, siguiendo la fórmula recomendada en el *Manifeste du Surréalisme* por obtener un poema mediante "l'assemblage aussi gratuit que possible [...] de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux"¹², se llama "Propaganda del terror".

El segundo número de *Mandrágora*, de diciembre de 1939, se inicia con un texto de Enrique Gómez-Correa titulado "Yo hablo desde Mandrágora". En este texto se reafirma la proximidad de la "Poesía Negra" al Surrealismo al incluir los antecedentes que éste, con más o menos insistencia, había proclamado en sus múltiples manifestaciones, o que, tal vez, se le podían asociar, es decir, a Lautréamont, "respaldado por Swift, por el Young de las NOCHES, por Lewis, por Sade, por Baudelaire, por el Swinburne de los mejores tiempos, por el Rimbaud anticristiano [...]". Casi de pasada, Gómez-Correa menciona dos integrantes más del grupo de la Mandrágora, que en Chile han proclamado la "Poesía Negra": Jorge Cáceres y Gonzalo Rojas. De ambos se publican textos en el número 2 de la revista: de Jorge Cáceres, que ya había insertado dos poemas en el primer número, unas "Notas sobre Poesía Negra" tituladas "Lámparas a ojos", de Gonzalo Rojas un poema con el título de "La muerte natural". Los vínculos con el Surrealismo se manifiestan además por la inclusión de un poema de Benjamin Péret, un fragmento de *L'Immaculée Conception* de Breton y Eluard, titulado "El Amor", un poema de Hans Arp, así como un largo texto de Jacques Rigaut, con el título de "Lord Patchogue"¹³. Junto a ellos se publican "Un texto de Swift", un poema de Vicente Huidobro¹⁴, otro de Fernando Onfray y, por último, uno de Braulio Arenas. Completan el número unas consideraciones de Teófilo Cid tituladas "Continuadores del sueño", una "Nota aclaratoria" de Braulio Arenas acerca de su traducción del fragmento de *Une Saison en Enfer*, aparecida en el número anterior de la revista, y un breve ensayo de Renato Jara sobre "Un aspecto de la música actual". Este ensayo llama la atención por el hecho de que el Surrealis-

12 Véase el *Manifeste du surréalisme* en André Breton, (*Œuvres complètes*, Paris 1988: Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), p. 341.

13 Todos estos textos aparecen en traducción castellana sin mención de traductor.

14 Se trata del poema "Bellas Promesas", recogido también en V.H., *Últimos poemas*, Santiago de Chile 1948: Ahués.

mo, a diferencia de la poesía y la pintura, nunca había mostrado gran interés en explorar las posibilidades de expresión supra-realistas de la música.

Resulta interesante notar que Gómez-Correa en "Yo hablo desde Mandrágora" se refiere al "PLACER, como principio único determinante de nuestros actos, aun los más elementales". Siendo este placer un factor de orden vital, perseguido por la enorme fuerza motriz del deseo, se saca la conclusión con respecto a sus condiciones de realización, muy en la línea del *Second manifeste du surréalisme*, de que "todo nos lleva entonces a no distinguir entre la virtud y el crimen, entre lo bueno y lo malo [...]". Y Gómez-Correa agrega:

Al poeta "negro" le estará permitida la consumación de toda clase de actos – aun los más abominables para las leyes y la moral establecida; desde luego, empezando por la realización de "misas negras" hasta el parricidio y pasando por el incesto – con la única condición de que ellos sirvan de estimulante a su instinto poético.

Este "instinto poético", cuyos estímulos mencionados delatan un mundo imaginativo bastante adolescente y un tanto pueril, funciona como medio de transgresión de la cotidianidad. Debe expresarse "mediante la palabra", para la cual se exige el establecimiento de un sistema, cuyo factor determinante ya no sería la musicalidad, es decir, la eufonía del material lingüístico, sino el sentido oculto de las palabras, "su misterio, su enigma, su azar [...]". Esto quiere decir que, a diferencia de una poética que para las normas del acoplamiento sintáctico se basa largamente, como en el caso del Modernismo, en las cualidades fónicas del lenguaje, la "Poesía Negra" aspira a fundar su decir en un sentido secundario, oculto, de las palabras, capaz de hacer surgir lo que los hábitos y limitaciones de la vida diaria han excluido de la existencia humana. Resulta evidente que esta aspiración coincidía con el interés fundamental llevado por el Surrealismo hacia el lenguaje y sus fuerzas ocultas de revelación gracias a un uso no consuetudinario. Se trataba, como ha advertido Breton en la retrospectiva, de nada menos que de "restituer le langage à sa vraie vie".¹⁵

15 André Breton, "Du surréalisme en ses oeuvres vives", en: *Manifestes du surréalisme* (édition complète), Paris 1972: Jean Jacques Pauvert, p. 313; véase también Henri Behar-Michel Carassou, *Le surréalisme* (Textes et débats), Paris 1984: Le livre de poche, pp. 311 ss.

Otra faceta del pensamiento de Mandrágora se presenta en el artículo de Teófilo Cid, "Continuadores del sueño". En él se recoge la orientación materialista del proyecto del Surrealismo de un ir más allá de las líneas divisorias habituales. La actividad poética es un medio de reconocimiento que no requiere de ninguna intervención sobrenatural. "Nada de metafísica, nada de recurrir a dios para explicar la fenomenología desesperada del alma. Freud ha dado al hombre un medio suficientemente serio para discernir sus antinomias, sin caer en las interpretaciones cristianas que detentaban la solución de esos problemas". En *Les vases communicants* de 1932, Breton había esbozado una teoría materialista de la fusión entre la vigilia y el sueño, la razón y la locura, la realidad y el deseo, en la cual se apoyaba también, aunque no sin reservas, en el pensamiento de Freud. La importancia de este último para el proyecto surrealista en general saltaba a la vista y no necesita comentarse.¹⁶

Al igual que el número anterior, el número 3 de *Mandrágora*, de junio de 1940, se abre con un artículo de fondo de Enrique Gómez-Correa, "Notas sobre la poesía negra en Chile". Le siguen poemas de Jorge Cáceres, Vicente Huidobro¹⁷, Mario Urzúa, Gonzalo Rojas¹⁸ y Fernando Onfray, textos en prosa de Braulio Arenas y Teófilo Cid. El número termina con algunas notas, en parte violentas, sobre actualidades literarias del momento. Llama la atención la total ausencia de contribuciones de los surrealistas franceses, la cual, posiblemente, se explica por las consecuencias del estallido de la Segunda Guerra Mundial.

En "Notas sobre la poesía negra en Chile", Gómez-Correa vuelve a afirmar las líneas directrices de *Mandrágora*. Es así como insiste en el carácter totalizante de la actividad poética "con respecto a la sociedad y, en general, frente al universo". De su argumentación se

16 En 1938, Breton había publicado una *plaque* con el título de *Trajectoire du rêve* que contenía varios documentos sobre sueños, junto con un ensayo de su pluma sobre "Accomplissement onirique et genèse d'un tableau animé". Al final Breton había insertado una llamada a la liberación de Freud quien habría sido detenido en Viena por la Gestapo, cf. José Pierre (ed.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, I, París 1980: Eric Losfeld, p. 334, y notas.

17 Se trata del poema "La mano del instante", recogido en *Últimos poemas*, 1948.

18 El poema se llama "Crimen a falta de poesía", y sus últimos versos rezan: "vuestra cabeza llora propias perlas / estas alhajas / que aprovecho con experiencia / de vidente / para lucirlas / en la confección de un crimen / a falta de poesía".

desprende que la poesía negra no quiere ser un movimiento literario cualquiera, sino una tentativa por concretar lo que Breton había expresado en su famoso discurso para el "Congrès International pour la défense de la culture", en 1935: "Transformer le monde", a dit Marx, 'changer la vie', a dit Rimbaud: ces deux mots pour nous n'en font qu'un"¹⁹. En cuanto al Surrealismo, se mantiene la postura asumida en el primer número de la revista.

El Surrealismo se considera el precursor inmediato de la Poesía Negra: "Para nosotros, el Surrealismo es lo que para Baudelaire fué el romanticismo: la expresión más reciente de la belleza".

En América, en cambio, según Gómez-Correa, no existe ninguna tradición poética con la cual la Poesía Negra podría entroncar. Sólo merecen "destacarse los nombres de Edgar Poe y, bajo ciertas reservas y en otro sentido, los de Rubén Darío y Walt Whitmann (sic)". Es decir, mientras el Surrealismo posee una cierta ascendencia más o menos directa, los integrantes de la Poesía Negra deben constatar que están "totalmente desvinculados de la poesía de las naciones americanas [...]". En lugar de modelos autóctonos, el nexo de continuidad se establece "con otras literaturas, especialmente europeas", cuyos representantes resultan ser, en substancia, los mismos que había reivindicado el Surrealismo. Parece que esta advertencia del autor respondió a una crítica que le reprochaba al grupo Mandrágora su falta de orientación americana e incluso americanista.

Al igual que Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas, en su artículo "La transmisión del pensamiento" vuelve a los puntos principales del proyecto del grupo Mandrágora, proyecto que a través del ejercicio de la poesía, del sueño, del amor, del automatismo, etc. se propone llegar a la liberación total del hombre de las cadenas enajenantes de las normas de conducta de la sociedad. En este contexto no es de extrañar que la sociedad misma se convierta en el objeto de una transformación radical. Dice Arenas de su grupo:

Profundamente revolucionario (idea y acción que nosotros queremos reivindicar en toda su pureza) se ha preocupado de estudiar la forma en que se puede hacer más certero y definitivo su ataque a la actual sociedad capitalista, encontrándola en las grandes disciplinas del marxismo y del materialismo dialéctico, a los cuales el grupo de la Mandrágora prestará siempre su más inquebrantable adhesión.

19 Véase André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 251.

Esta posición corresponde exactamente a la que había mantenido el Surrealismo aun después de la ruptura con el Partido Comunista. Le permitió a Breton buscar la alianza con la oposición de izquierda al frentepopularismo de los años treinta y redactar con Trotsky el famoso manifiesto *Pour un Art révolutionnaire indépendant*.²⁰ Será sólo después de la experiencia prolongada del estalinismo que el pensamiento surrealista va alejándose progresivamente del marxismo a favor de posiciones más cercanas al socialismo utópico y al anarquismo.²¹ Por otra parte cabe advertir que la "inquebrantable adhesión" al marxismo y al materialismo dialéctico que proclama Arenas no estaba fundada en ningún conocimiento profundo de la teoría marxista. Por el contrario, todo indica que los mandragoristas sólo enarbolaron la bandera del marxismo porque les ayudó a afirmarse en una posición de absoluta hostilidad frente al mundo nacional que les rodeaba.

El número 4 de *Mandrágora*, que aparece en julio de 1940, es un número curioso. Está casi enteramente dedicado al relato y comentario de un acto violento, muy en la línea de las provocaciones del grupo surrealista, que Braulio Arenas había emprendido con motivo de la despedida solemne ofrecida a Pablo Neruda en el Salón de Honor de la Universidad de Chile al nombrarse a éste Cónsul General de Chile en México. En el momento en el cual Neruda se dispuso a tomar la palabra, Arenas, según la versión de *Mandrágora*, había avanzado hasta el estrado para declarar en presencia de los asistentes: "Yo protesto porque Neruda se atreve a usar de la palabra sin antes haber dado cuenta del resultado de las colectas que organizaba en favor de los niños españoles ...". Esta interrupción, naturalmente, causó algún escándalo y parece que obtuvo por un breve momento el interés de la prensa. Da lugar al grupo Mandrágora para afirmar sus posiciones en una declaración colectiva cuyo segundo apartado reza:

Poéticamente, [la Mandrágora] representa a la poesía negra, es decir a la poesía cuyo estado se transmite tanto en forma de poemas como de actos revolucionarios. La poesía negra es la organización más fría de la palabra, la dispersión más absoluta del amor, la necesidad más vehemente del placer, el ansia más sedienta del peligro.

20 Texto y breve comentario en José Pierre (ed.), *Tracts surréalistes*, I. p. 335-338, y notas; véase además Ulrich Vogt, *Le point noir. Politik und Mythos bei André Breton*, Frankfurt-Bern 1982: Lang, p. 80 ss.

21 Ulrich Vogt, *ibid.*, p. 92 ss.

La poesía negra quiere destruir la valla convencional de los principios del bien y el mal, según la clasificación vigente. Ella presta toda su confianza a la revolución para hacer desaparecer estas fronteras. Pretende conseguirlo aun arrojándose con cuerpo y alma (la mandrágora no cree en el alma) en la investigación y aplicación del principio del mal, único estado que da sentido a la vida de sus propugnadores, aliando a este estado los sobrantes y atributos con los que la actual sociedad capitalista fulmina a sus atacantes, haciendo, por ejemplo, del problema del incesto la mejor oposición al hombre actual que posee una mentalidad de boy-scout. Para la mejor solución de todos los problemas, la Mandrágora admite como táctica la violencia física y la violencia moral.

Más allá de su evidente radicalismo verbal, la larga cita muestra a las claras la persistente aspiración del grupo Mandrágora a traspasar los límites de la literatura propiamente dicha para implantar una nueva praxis vital opuesta a las normas vigentes de la aprensión del mundo y la conducta humana. Fue el Surrealismo que había reclamado con insistencia esta transgresión del arte y la literatura a favor de una nueva praxis vital, la cual, al mismo tiempo, debía funcionar como medio de subversión y derrumbamiento de la sociedad burguesa.

En cuanto a los modelos de la Poesía Negra, vuelven a señalarse los mismos antecedentes del Surrealismo con la inclusión explícita para el caso de Chile de Vicente Huidobro, "quien ha liberado la poesía de nuestro idioma de la bajeza, de la retórica y de la prisión, y la ha puesto en su rol de perfeccionamiento y de pureza activa".

Pasa casi un año antes de que el siguiente número de *Mandrágora*, el número 5, de junio de 1941, salga a luz. Es un número exiguo de cuatro páginas, que abarca poemas y textos en prosa de Gómez-Correa, Cid, Cáceres, Onfray y Arenas, junto a tres nombres nuevos: Gustavo Ossorio, Armando Gaete y Mariano Medina. El número 6, finalmente, de septiembre de 1941, de igual exigüidad, agrega a poemas de Onfray, Gómez-Correa, Ossorio, Cáceres, Arenas y Cid otro de Gonzalo Rojas²², así como unos aforismos de Eugenio Vidaurrazaga. Contiene además algunas notas injuriosas, entre otros contra dos poetas españoles aduladores de Franco, José Ma. Pemán y Juan Ignacio Luca de Tena, este último, a la sazón, embajador de España en Chile. Se abre con una proclama, en la cual, "ante la salvaje agresión fascista contra la URSS – patria del proletariado – el grupo

22 Este poema, cuyo título reza: "La Novia Infame", lleva la firma de Gonzalo Rojas Pizarro.

MANDRAGORA declara su adhesión a los defensores de la Revolución de Octubre, a los héroes que mantienen viva la llama de la esperanza, al glorioso Ejército Rojo que ha puesto su pie encima del hocico hidrófobo de Hitler". Este texto es notable porque, en contra de las aspiraciones de Mandrágora respecto de un uso más hondo del lenguaje, se sirve del mismo patrón lingüístico que se encontraba en las declaraciones oratorias del frentepopularismo de la época.

El número 7 de *Mandrágora* es la obra de Enrique Gómez-Correa. No lleva fecha, pero sale a luz después del 20 de Octubre de 1943, día en el cual su autor declara, en la tradición del más puro convencionalismo lingüístico, haberse decidido "tomar la pluma" para escribir sus "Testimonios de un poeta negro." Estos testimonios son un balance del grupo Mandrágora y, a pesar del vaticinio de que lo negro, algún día, "invadirá la política, la historia, la ciencia, la filosofía, la sociología, el derecho, la moda, etc.", marcan su liquidación. Ante la mirada retrospectiva despiadada de Gómez-Correa, sólo algunos poemas se omiten del auto de fe general. Todo lo demás cae bajo el veredicto de la insuficiencia y el fracaso. Braulio Arenas "se encierra en un nominalismo, cuyo fondo no puede pasar más allá de lo convencional". Es "causante de la dispersión de las mejores posibilidades del grupo Mandrágora". Jorge Cáceres "se dejaba arrastrar por ese nominalismo de Arenas", y para muchos Mandrágora ha sido "lo que un día llamaría la camisa de once varas". Vicente Huidobro, antes el máximo antecedente americano y chileno reconocido por el grupo, es ahora un "señor" que confunde "en forma grosera las distinciones elementales entre la actividad poética, la poesía pura y las concreciones o cristalizaciones poéticas (poema). Su creacionismo es un producto de esta confusión y su tragedia es la carencia de substancia ética". Otro tanto, con los matices del caso particular, se dice de Pablo de Rokha, Humberto Díaz Casanueva y Eduardo Anguita. "Sólo Rosamel del Valle pudo haber pertenecido a Mandrágora, pero le faltó sangre, juventud y sobre todo se ahogó en un tropicalismo sin sentido".

Ante este estado de cosas no resulta sorprendente que tampoco el Surrealismo se exceptúe de la revisión crítica general. Si bien es cierto que sigue siendo "la mejor estrategia para abordar la realidad, no puede ser" para Gómez-Correa "la meta de la trayectoria de

nuestro pensamiento". Más bien se presenta de una manera tal que el autor se ve obligado a declarar:

Yo admito sus admirables conquistas, pero me es imposible excluir la posibilidad de una táctica o, mejor dicho, de una actitud más perfecta en la captación de esta trágica realidad de hoy. [...] No puedo tampoco olvidar, cómo uno de las cabezas más iluminadas de la época, André Breton, haya podido caer en apreciaciones tan erróneas y tan falsas, como la de considerar grande y verdadero poeta a García Lorca."

Siendo así, resulta natural que "el grupo Mandrágora irrumpa desligado de toda conexión, de todo compromiso para con esos valores mediocres que le han precedido" y que los maestros que ha tenido, se encuentren "lejos de las fronteras territoriales en que le ha tocado actuar". Mientras Rubén Darío no es más que "el Loro de Nicaragua", las preferencias de Gómez-Correa van "a la poesía griega, al teatro isabelino, a la novela de caballería y del terror, al romanticismo alemán, al surrealismo de la mejor hora". Es así como los "Testimonios de un poeta negro" confirman una vez más la regla general, según la cual los movimientos de vanguardia suelen auto-ubicarse, mediante una sucesión de rupturas, en el punto más extremo de la avanzada poético-literaria. Desde esta perspectiva, los antecedentes más cercanos en el tiempo y el espacio, deben rechazarse a favor de unos puntos de orientación lejanos y borrosos como lo son "la poesía griega" y el "teatro isabelino", etc. Apenas parece rescatable "el surrealismo de la mejor hora"²³. El aislamiento final de Mandrágora no puede ser más perfecto.

Planteémonos ahora la pregunta acerca del marco político, social y literario en el cual tiene lugar la Mandrágora, dentro de la historia de la literatura chilena y en un sentido más amplio al interior de una historia de la cultura nacional. Cabe señalar que el grupo de la Mandrágora a través de la revista y demás actuaciones dialoga con dos interlocutores. Por una parte, como se ha visto, sigue más o menos abiertamente las pautas del Surrealismo europeo. Por otra, se refiere a tendencias literarias chilenas del momento que representan las posiciones opuestas o, por lo menos, divergentes en relación a los postulados defendidos por él.

23 En cuanto a la hora exacta de ese surrealismo y sus obras, Gómez-Correa no advierte nada.

La aparición del grupo Mandrágora resulta ser un punto concreto de una manifestación cultural en el proceso de cambios radicales en Chile que tienen lugar a inicios de la década del treinta, tanto en lo político como en lo social, y que condicionarán la formación de un contexto socio-cultural que durante algún tiempo adquirirá un carácter dominante.

El movimiento social y político que se inaugura a inicios de la década del treinta facilitará la consolidación definitiva de la clase media en el poder, cuyo ascenso resulta concomitante con un debilitamiento de la oligarquía tradicional que había dominado la escena política en las tres primeras décadas del siglo. La mesocracia en el poder, cuya élite intelectual recoge influjos de las doctrinas políticas de avanzada en Europa (socialistas y comunistas en lo fundamental), propone un proyecto de integración de las clases medias y del proletariado chileno, el que hasta ese entonces había tenido poca significación histórica²⁴. En este sentido existe la creciente preocupación por un proceso de renovación del sistema político interno y un intento de situarse contemporáneamente en relación a la escena política internacional.

24 Antes de la década del treinta, la oligarquía agraria (terrateniente) y la burguesía financiera tenían el monopolio del gobierno. Con la Primera Guerra Mundial y la crisis económica de finales de los años veinte decae esta última, pues su soporte era el mercado de exportaciones del salitre, el cual es cerrado a inicios de los años treinta (el índice de exportaciones había disminuído en cualquier caso de manera crítica). En consecuencia, los sectores en el poder van disociándose. Mientras la oligarquía agraria no se ve tan afectada, la burguesía financiera debe procurarse urgentemente un aliado, con el fin de mantener o recuperar su lugar como clase dominante. Surge entonces el interés por la clase media urbana y por el proletariado como sectores sociales que podían concretar un proyecto transformador y de renovación. Todo ello lleva al triunfo de Arturo Alessandri Palma, en 1932. El concurso de los sectores del proletariado es entonces necesario y de ello se desprende el creciente carácter popular, masivo y social que quería tener la literatura en ese momento. La evolución política conduce a la formación del llamado Frente Popular en 1938, como rechazo a una tentativa revolucionaria que, sin embargo, no se había concretado en lo absoluto. El Frente Popular es la tentativa de incorporar al poder los sectores de la clase media y del proletariado. El desencanto que va a provocar el proyecto del Frente Popular se explicaría por los elementos disímiles que lo constituían: por un lado y en tanto proyecto, incorporación de las clases medias y del proletariado, pero en tanto fundamento, una burguesía financiera en descenso que pretendía mantener el monopolio del gobierno o, por lo menos, sus privilegios anteriores (véase Luis Iñigo Madrigal, "La novela de la 'Generación del 38'", en *Hispanamérica*, 14 (1976): 27-43).

El debilitamiento de la oligarquía, la instalación en el gobierno de la clase media con su proyecto de integración y sus postulados progresistas tendrá, en 1938, con el surgimiento del Frente Popular, su punto máximo de manifestación. El Frente Popular lleva al poder a Pedro Aguirre Cerda, y su programa político gravitará notablemente en el desarrollo social chileno de las décadas posteriores.

Junto a este factor fundamental para la ubicación histórica del grupo Mandrágora existen dos hechos más que deben tomarse en cuenta: 1° la Guerra Civil Española y 2° el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Lo que en el interior del país significa el asentamiento en el poder de las tendencias políticas de avanzada, hacia el exterior significa una apertura desde lo puramente local hacia un entorno más universal y con una intención de totalización.

La Guerra Civil Española muestra a los sectores progresistas la necesidad de consolidar las democracias en el mundo y como forma consecuente de reflexión conjunta se produce el reconocimiento esencial o búsqueda de conciencia de cuerpo, de relaciones internacionales, por ejemplo, entre los pueblos hispanoamericanos. El estallido de la Segunda Guerra Mundial refuerza esta tendencia en lo esencial, aunque tiene como efecto un relajamiento de los lazos estrechados a raíz de la solidaridad con la República Española agredida.

En el marco literario, los modelos y programas desplazan sus intereses hacia orientaciones más consecuentes con la evolución del contexto específico de la época. Así, se da un rechazo a la literatura chilena dominante a fines de la década del veinte que, si bien ya había sido paulatinamente superada, aparece ahora como francamente obsoleta. Este rechazo adquiere la forma de la superación del Criollismo, la exigencia de internacionalización de la literatura chilena, la apertura hacia formas nuevas, etc.²⁵ De esta actitud surgen dos posiciones relativamente distinguibles. Por una parte se presenta una

25 La fundación en 1938 del Teatro Experimental, por ejemplo, marca el origen con carácter orgánico de una tradición teatral en Chile de suma importancia y es un hecho literario que evidencia las características de época que hemos venido presentando. Pertenecen al grupo Egon Wolff, Jorge Díaz, Luis Alberto Heiremans, Sergio Vodanovic, Fernando Cuadra, Isidora Aguirre, Fernando Debessa, Pedro de la Barra y otros. El mismo año se publica *Tala*, de Gabriela Mistral, libro que revela la evolución de la poesía mistraliana desde *Desolación*. Es el año también de la publicación de *De la poesía a la revolución*, de Manuel Rojas.

tendencia con marcadas preferencias por lo social urbano que supera la descripción criollista descontextualizada, para incorporar al individuo en su contexto más inmediato y al interior de una problemática circunstancial nuevamente definida. Por otra parte aparece una forma de literatura, especialmente en poesía que, sin desconocer ese compromiso con la realidad chilena, intentará mostrar una actitud más "moderna", "revolucionaria" y en sintonía con el contexto internacional. Esta última dirección, representada por una vanguardia altamente heterogénea, tiene sin duda antecedentes en proyectos y formas literarias que se gestaron durante la década del treinta o a fines de la anterior²⁶.

El fin de los integrantes de la llamada Generación del 38 es la recuperación de la realidad. Las transformaciones de la sociedad de la época exigirán un cambio de actitud que llevará a la mayoría de los escritores a plantearse el problema sobre lo real. La realidad es ahora, en este contexto, la realidad social con sus contradicciones. El sujeto se entiende al interior de un medio y contexto político concreto. Consecuentemente con ello, la literatura se compromete socialmente al mostrar esa realidad, pero ahora de un modo "deliberante", reflexivo y ya no exclusivamente descriptivo y telúrico (al modo del viejo Criollismo). El tema se vuelve concreto, contingente, sensible y la realidad es objeto de interpretación y, sobre todo, de crítica.

Los principios que mueven al grupo Mandrágora, en cambio, son bastante distintos y seguramente más ambiciosos. El acento está puesto en el anhelo de conciliar lo aparentemente antagónico (lo real, lo imaginario, lo onírico, etc.). La postulada anulación de los principios dicotómicos será la forma de abordar la realidad para transformarla no solamente en lo social, sino también en todas las demás manifestaciones de la existencia. Coherentemente con ello,

26 No se debe olvidar que la formación de una vanguardia nacional ya había tenido antecedentes años anteriores, sólo que sin adquirir entonces un carácter de cuerpo y producida en contextos aún no aptos o decantados para dicha forma renovadora. Las figuras de Huidobro, Neruda y De Rokha ya constituían los antecedentes literarios más importantes, en 1935 se había publicado *Antología de poesía chilena nueva*, de Volodia Teitelboim y Eduardo Anguita. El Runrunismo es un antecedente clave y nunca citado por los miembros de la Mandrágora. Véase Sergio Vergara Alarcón, "El Runrunismo. Presentación de un grupo literario de vanguardia de 1928", en *Revista chilena de literatura*, Actas: V Seminario nacional de estudios literarios. Santiago de Chile, 1988 (en prensa).

Mandrágora se propone el ataque y la destrucción de la sociedad capitalista circundante, y como herramienta de lucha se apodera de algunos principios del marxismo. Su forma de acción será extrema a ultranza, pero su orientación surrealista no le permitirá colaborar con los proyectos de izquierda en boga.

A raíz de la ruptura definitiva del grupo surrealista alrededor de Breton en 1935 con el Partido Comunista y su política de creación de frentes populares, no había medio de conciliar la aspiración surrealista de un cambio total de la existencia humana con las estrategias de transformación de la sociedad perseguidas por el frentepopularismo y el Partido Comunista. La posición de izquierda que reclamaba Mandrágora sólo podía concretarse como disidencia radical de la izquierda dominante de la época. Es así como en la revista se ataca violentamente la Alianza de Intelectuales de Chile por la Defensa de la Cultura, que desde 1937 reunía a representantes de izquierda como Neruda, Volodia Teitelboim, Juvencio Valle, Angel Cruchaga Santa María, etc. y que dominaba en alguna medida la escena literaria y cultural del momento. En vez del compromiso social preconizado por esta agrupación, en el cual la poesía sólo serviría de medio para el programa de transformación de la sociedad, Mandrágora exaltaba la expresión poética como manifestación máxima de la libertad, una libertad desvinculadora de todas las trabas sociales, morales e imaginativas posibles.

Está claro que con esta postura el grupo Mandrágora se colocaba fuera de cualquier posibilidad de alianza en el contexto de su época, puesto que se cerraba todos los caminos tanto a la derecha como a la izquierda. Como consecuencia, en el momento de una creciente tensión interna, sólo le quedaba la liquidación, tal como se manifiesta en el último número de la revista.

Observemos ahora más de cerca el contexto literario chileno con el cual Mandrágora dialoga. Contemporáneamente a la aparición del primer número de la revista se publica una antología de poetas jóvenes auspiciada por la Sociedad de Escritores de Chile y de la cual es responsable el escritor Tomás Lago²⁷. La publicación se presenta

27 Véase *8 nuevos poetas chilenos*, Antología. Santiago de Chile 1939: Ed. de la Universidad de Chile. Los poetas presentados son: Luis Oyarzún, Jorge Millas, Omar Cerda, Victoriano Vicario, Hernán Cañas, Alberto Baeza Flores, Oscar Castro y Nicanor Parra.

sólo pocos años después de la célebre *Antología de poesía chilena nueva*, de Volodia Teitelboim y Eduardo Anguita²⁸. Los poetas antologados en *8 nuevos poetas chilenos* constituyen un grupo alternativo en relación con la Mandrágora. La aparición de esta antología resulta polémica si se la mira en un marco de conjunto con los grupos y movimientos literarios que en aquel entonces intentan alcanzar la hegemonía literaria e instituir sus respectivas proclamas poéticas. El criterio de selección para esta antología es el canon de claridad conceptual y formal: el grupo da lugar a lo que se conoce como "poetas de la claridad". Los así llamados "poetas de la claridad" tienen presente a otro lector, al público común y su lenguaje es coherentemente simple, espontáneo. El principio de este grupo es intentar cubrir las expectativas del público consecuentemente con la posición política de izquierda que reconocen, sin que lleguen a ser militantes, según ellos mismos declaran. Frente a los poetas de la *Antología de poesía chilena nueva* (1935), "creacionistas", "oníricos", "sacerdotales", "herméticos" los poetas de la claridad representan la espontaneidad.²⁹ Así, y como reacción frente al hermetismo como modo de expresión y como el reverso de la Mandrágora, surge con los poetas de la claridad la recuperación del folklore y una nueva valoración de la poesía gauchesca y del romancero.³⁰

El modelo indiscutido de esta dirección en literatura era el Federico García Lorca neopopular. La orientación adoptada por algunos miembros de la poesía de la claridad es otro punto de

28 La edición de 1935 está a cargo de la editorial Zig-Zag e incluye poemas de Vicente Huidobro, Angel Cruchaga Santa María, Pablo de Rokha, Rosamel del Valle, Juvencio Valle, Pablo Neruda, Humberto Díaz Casanueva, Omar Cáceres, Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim. Esta antología constituye un documento de primera importancia para el análisis y reconstitución del proceso literario chileno en relación con la vanguardia poética.

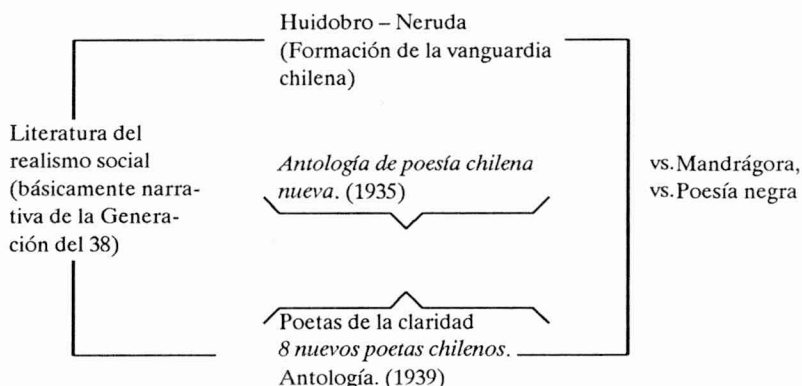
29 Nicanor Parra, "Poetas de la claridad", en *Atenea*, 380-381 (1958): 45-48.

30 Los representantes más destacados de esta corriente son Oscar Castro y Nicanor Parra. Oscar Castro resultaba entonces más melódico y sentimental en el sentido de que rescataba ciertas formas de discursos tradicionales. En cambio, Nicanor Parra era más novedoso por la incorporación del humor, de la ironía. El carácter subversivo que quería tener la vanguardia anterior no se concreta al modo como lo hace Parra, pues no logra cubrir las expectativas del grueso público. En este punto, el proyecto de Parra resulta más coherente con las intenciones de avanzada y progresistas que el de los propios vanguardistas en los años treinta, siendo Parra aún el Parra anterior al de la antipoesía.

divergencia con la Mandrágora, cuyos integrantes habían insistido en negar sistemáticamente la poesía y literatura españolas³¹.

En 1942 Tomás Lago dirá "Luz en la poesía", haciéndose eco de las doctrinas de los poetas de la claridad. La evolución que siguió a esta diversidad de planteamientos literarios arroja resultados también variados. Por lo menos dos líneas resultan ya evidentes: por un lado, el hilo delgado de la "poesía negra" de la Mandrágora y, por otro, la "poesía blanca" de los poetas de la claridad.

El siguiente esquema muestra el contexto literario contemporáneo a la Mandrágora y con el cual ella dialogaba, ya sea en forma polémica o de asunción de modelos preexistentes:



La relación polémica se revela entre una literatura de compromiso social y político, la cual busca la concordancia con las exigencias específicas de la época, y una literatura que se proclama como libertad en su máxima expresión.

En cuanto a la presencia de las dos figuras señeras de Huidobro y Neruda, Mandrágora entronca con los principios surrealistas también a través del primero. Con estos principios estuvo de acuerdo, en un momento dado, el mismo Neruda. La aparición de las dos partes de *Residencia en la Tierra* en 1935 mostró el efecto de síntesis que la

31 Algunas opiniones publicadas en *Mandrágora* en contra de los modelos españoles recuerdan muy de cerca algunas declaraciones hechas por Vicente Huidobro a Juan Emar, en una entrevista de 1939, véase René de Costa, *Vicente Huidobro y el Creacionismo*, Taurus, Madrid 1975, pp. 83-87.

obra de Neruda evidenciaba: presencia de caracteres simbolistas y surrealistas. Luego Neruda evoluciona hacia una poesía más declaradamente social, que finalmente desembocará en el *Canto General* de 1950. Frente a ello se situaba Huidobro, quien mantenía esa vocación constructivista que quería tener el Creacionismo. Su proximidad al Surrealismo, por cierto, era más bien de orden táctico que de principios y se explica satisfactoriamente sólo tomando en cuenta su afecto antinerudiano. Pablo de Rokha es en este panorama, sin duda, el poeta de raíces más claramente populares y políticamente comprometido a ultranza. Tanto él como Neruda sin embargo resultaban incompatibles con el proyecto del grupo Mandrágora.

La poesía de Neruda y Huidobro poseían el carácter de normas poéticas para la época y de algún modo definían las direcciones que las manifestaciones literarias seguían. Dos tendencias surgidas de ese diálogo (o frente a él) son la Mandrágora y los poetas de la claridad. En cuanto a la primera, se puede decir que el contexto político, social y literario chileno de la época obviamente no podía sancionar un proyecto poético de propuestas tan radicales que al final resultó incompatible con cualquier otra tentativa. Además sus efectos literarios y sociales distaron mucho de tener lugar y redujeron al grupo a un círculo cerrado que terminó en la pura incomunicación. Sólo un miembro tangencial y en cierta forma disidente del grupo, Gonzalo Rojas, logró, gracias a su obra poética posterior, una audiencia más vasta, a la cual la Mandrágora, debido también a la pobreza evidente de sus realizaciones, nunca pudo aspirar³².

32 Véanse ahora los recuerdos del poeta en Gonzalo Rojas, *Materia de testamento*, Madrid 1988: Ediciones Hiperión, pp. 7-17.